SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO IV Nº 193
15 • 7 • 2001





LA ALDEA GLOBAL

En *La modernidad descentrada*, el teórico indio Arjun Appadurai examina las dimensiones culturales de la globalización, reivindicando el papel de la fantasía y de la imaginación en un contexto sociocultural caracterizado a partir de los grandes procesos migratorios y los medios de comunicación electrónica. A continuación, un anticipo del libro que distribuye en estos días el Fondo de Cultura Económica.

POR ARJUN APPADURAI

ALLÁ LEJOS Y HACE TIEMPO

La modernidad pertenece a esa pequeña familia de teorías que a la vez declaran poseer, y desean para sí, aplicabilidad universal. Lo que es nuevo de la modernidad se desprende de dicha dualidad. Sea lo que sea que el proyecto de la Ilustración haya creado, cuando menos aspiró a producir personas que, en forma consiguiente, hubieren deseado volverse modernos. Este tipo de justificación de sí, y de profecía cumplida de antemano, ha generado un sinnúmero de críticas y ha provocado gran resistencia, tanto a nivel de la teoría como de la vida cotidiana.

En mi juventud en Bombay, mi experiencia de la modernidad fue sobre todo sinestésica y fundamentalmente pre-teórica. Descubrí la imagen y el aroma de la modernidad leyendo *Life* y catálogos de colegios universitarios estadounidenses en la biblioteca del Servicio de Información de los Estados Unidos, yendo al Cine *Eros*, a tan sólo cinco cuadras de mi edificio de apartamentos y donde se proyectaban películas de clase B (y algunas de clase A) provenientes de Hollywood. Le rogaba a mi hermano, que al principio de la década del sesenta estaba en la Universidad de Stanford, que en sus visitas me trajera pantalones vaqueros y, en su bolsillo, un poquito del aire de aquel lugar, de aquella época. Fue así que fui perdiendo la Inglaterra que había mamado en mis textos escolares victorianos: en rumores de compañeros de liceo que habían conseguido la beca de la Fundación Rhodes, en libros de Billy Bunter and Biggles que devoraba en forma indiscriminada, lo mismo que a los libros de Richmal Crompton y Enid Blyton. Franny y Zooey, Holden Caulfield y Rabbit Angstrom fueron lentamente erosionando aquella parte de mí que hasta ese momento siempre había sido la Inglaterra eterna. En fin, tales fueron las pequeñas derrotas que explican por qué Inglaterra perdió el Imperio en la Bombay pos-colonial.

En ese entonces no sabía que yo estaba pasando de un tipo de subjetividad poscolonial (dicción anglófona, fantasías de debates en la Oxford Union, miraditas prestadas a la *Encounter*, un interés patricio en las humanidades) a otro: la del Nuevo Mundo más duro, sexual y adictivo de las reposiciones de Humphrey Bogart, las novelas de Harold Robbins, la revista *Time* y las ciencias sociales al estilo estadounidense. Para cuando me lancé de lleno a los placeres del cosmopolitismo en Elphinstone College, tenía Todo Lo Necesario –una educación anglófona, una dirección en un barrio de clase alta de Bombay (aun cuando mi familia tenía ingresos de clase media), fuertes conexiones sociales con las personalidades importantes del *college*, un hermano famoso como ex alumno (hoy fallecido), y hasta una hermana, también en el *college*, con hermosas amigas. Pero el virus estadounidense ya me había alcanzado. Fue así que comenzó mi travesía, que luego me llevaría a la Universidad Brandeis (en 1967, donde los estudiantes se habían convertido en una incómoda y desequilibrante categoría étnica), y más tarde a la Universidad de Chicago. Hacia 1970, todavía estaba a la deriva, pero más o menos encaminándome hacia las costas de las ciencias sociales estadounidenses, los estudios de las regiones del mundo, y aquella forma triunfal de la Teoría de la Modernización, que en un mundo bipolar todavía era una extensión de la cultura y de la política exterior estadounidense.

EL MEDIO ES EL MENSAJE

Todas las grandes fuerzas sociales tienen sus precursores, precedentes, análogos y raíces en el pasado. Son estas genealogías múltiples y profundas las que han frustrado las aspiraciones de los modernizadores de diferentes sociedades, en la medida que pretendían sincronizar sus relojes históricos. Argumentaré en favor de un quiebre general en el tenor de las relaciones intersocietales en las últimas décadas. Esta forma de entender el cambio –y en particular, el quiebre– necesita ser explicada y diferenciada de otras teorías anteriores de la transformación radical.

Uno de los legados más problemáticos de las grandes teorías de las ciencias sociales de Occidente (Auguste Comte, Karl Marx, Ferdinand Toennies, Max Weber, Emile Durkheim) es que constantemente ha reforzado la idea de la existencia de un momento muy preciso –llamémosle el momento moderno– que al irrumpir genera un quiebre profundamente dramático y sin precedentes entre el pasado y el presente. Reencarnada luego en la idea de la ruptura entre la tradición y la modernidad, y tipologizada como la diferencia entre las sociedades que son ostensiblemente tradicionales y las ostensiblemente modernas, esta visión ha sido, en repetidas oportunidades, objetada porque distorsiona los significados del cambio y la política de lo pasado. Y sin embargo, es cierto: el mundo en el que vivimos hoy –y en el cual la modernidad está decididamente desbordada, con irregular conciencia de sí, y vivida en forma despareja– por supuesto que supone un quiebre general con todo tipo de pasado. ¿Qué tipo de quiebre es éste, si no es el que identifica y narra la Teoría de la Modernización?

Este trabajo lleva implícita una teoría de la ruptura que adopta los medios de comunicación y los movimientos migratorios (así como a sus interrelaciones) como sus dos principales ángulos desde donde ver y problematizar el cambio, y explora los efectos de ambos fenómenos en *el trabajo de la imaginación*, este último concebido como un elemento constitutivo principal de la subjetividad moderna. El primer paso de esta argumentación es que los medios de comunicación electrónicos han transformado decisivamente el campo de los medios de comunicación de masas en su conjunto, lo mismo que a los medios de expresión y comunicación tradicionales. Esto no debe interpretarse como una fetichización de lo electrónico, tomado como la única causa o motor de dichas transformaciones. Los medios de comunicación electrónicos transforman el campo de la mediación masiva porque ofrecen nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo. Esta es, por consiguiente, una argumentación relacional. Los medios electrónicos transforman y reconfiguran un campo o conjunto mayor, donde los medios impresos y las formas orales, visuales y auditivas de comunicación continúan siendo importantes, aun cuando sean alterados interna y sustancialmente por los medios electrónicos. Como resultado de efectos tales como la transmisión de noticias en videos digitales vía computadora; la tensión que surge entre el espacio público del cine y el espacio privado donde uno mira un video; su casi inmediata absorción por el discurso público; o la tendencia a ser asociados con el *glamour*, el cosmopolitismo y lo nuevo (ya sea en relación a las noticias, la política, la vida doméstica o el mundo del entretenimiento y del espectáculo), los medios electrónicos tienden a cuestionar, subvertir o transformar las formas expresivas vigentes o dominantes en cada contexto particular.

Los medios electrónicos dan un nuevo giro al ambiente social y cultural dentro del cual lo moderno y lo global suelen presentarse como dos caras de una misma moneda. Aunque siempre cargados de un sentido de la distancia que separa al espectador del evento, estos medios de comunicación, de todos modos, ocasionan la transformación del discurso cotidiano. Del mismo modo, los medios electrónicos pasan a ser recursos, disponibles en todo tipo de sociedades y accesibles a todo tipo de personas, para experimentar con la construcción de la identidad y la imagen personal. Esto es así porque permiten que los guiones de las historias de vida posibles se intersecten o coincidan con el encanto de las estrellas de cine y con las tramas fantásticas de las películas sin necesariamente quedar disociados del mundo plausible de los noticieros, los documentales, los periódicos, y otras formas de proyección en blanco y negro. Debido a la pura multiplicidad de las formas que adoptan (el cine, la televisión, los teléfonos, las computadoras) y a la velocidad con que avanzan y seinstalan en las rutinas de la vida cotidiana, los medios de comunicación electrónicos proveen recursos y materia prima para hacer de la construcción de la imagen del yo, un proyecto social cotidiano.

Lo mismo que ocurre con la mediación ocurre con el movimiento. Por cierto, las migraciones en masa (ya sean voluntarias como forzadas) no son un fenómeno nuevo en la historia de la humanidad. Pero cuando las yuxtaponemos con la velocidad del flujo de imágenes y sensaciones vehiculizados por los medios de comunicación de masas, tenemos como resultado un nuevo orden de inestabilidad en la producción de las subjetividades modernas. Cuando los trabajadores turcos en Alemania miran películas provenientes de Turquía en sus apartamentos de Berlín, y los coreanos de Filadelfia miran las imágenes de las Olimpíadas de Seúl (1988) que les llegan de Corea vía satélite, y los taximetristas paquistaníes que viven en Chicago escuchan casetes con grabaciones de los sermones pronunciados en las mezquitas de Paquistán o Irán que les envían sus parientes y amigos por correo, lo que vemos son imágenes en movimiento encontrándose con espectadores desterritorializados. Esto da lugar a la creación de esferas públicas en diáspora, fenómeno que hace entrar en cortocircuito las teorías que dependen de la continuidad de la importancia del Estado-nación como el árbitro fundamental de los grandes cambios sociales.

En suma, los medios electrónicos y las migraciones masivas caracterizan al mundo de hoy, no en tanto nuevas fuerzas tecnológicas sino como fuerzas que parecen instigar (y a veces, obligar) al trabajo de la imaginación. Combinados, producen un conjunto de irregularidades específicas, puesto que tanto los espectadores como las imágenes están circulando simultáneamente. Ni esas imágenes ni esos espectadores calzan prolijamente en circuitos o audiencias fácilmente identificables como circunscriptas a espacios nacionales, regionales o locales. Por supuesto, muchos de los espectadores no necesariamente migran. Y por cierto, muchos de los eventos puestos en circulación por los medios de comunicación son, o pueden ser, de carácter meramente local, como ocurre con la televisión por cable en muchas partes de los Estados Unidos. Pero son pocas las películas importantes, los espectáculos televisivos o las transmisiones de noticias que no sean afectadas por otros eventos mediáticos provenientes de afuera o de más lejos. Y también son pocas las personas que en el mundo de hoy no tengan un amigo, un pariente, un vecino, un compañero de trabajo o de estudio que no se haya ido a alguna parte, o que esté de vuelta de algún lado, trayendo consigo historias de otros horizontes y de otras posibilidades.

> Cuando los trabajadores turcos en Alemania miran películas provenientes de Turquía en sus apartamentos de Berlín y los taximetristas paquistaníes que viven en Chicago escuchan casetes con grabaciones de los sermones pronunciados en las mezquitas de Paquistán o Irán que les envían sus parientes y amigos por correo, lo que vemos son imágenes en movimiento encontrándose con espectadores desterritorializados.



Es en este sentido que podemos decir que las personas y las imágenes se encuentran, de forma impredecible, ajenas a las certidumbres del hogar y del país de origen y ajenas también al cordón sanitario que a veces y selectivamente tienden a su alrededor los medios de comunicación locales o nacionales. Esta relación cambiante e imposible de pronosticar que se establece entre los eventos puestos en circulación por los medios electrónicos, por un lado, y las audiencias migratorias, por otro, define el núcleo del nexo entre lo global y lo moderno.

LA IMAGINACIÓN AL PODER

Los antropólogos han aprendido a concebir las representaciones colectivas como hechos sociales –es decir, viéndolas como trascendiendo la voluntad individual, cargadas con la fuerza de la moral social, y en definitiva como realidades sociales objetivas. Lo que me interesa sugerir aquí es que en las últimas décadas hubo un giro, que se apoya en los cambios tecnológicos ocurridos a lo largo del último siglo, a partir del cual la imaginación también ha pasado a ser un hecho social y colectivo. Estos cambios, a su vez, son la base de la pluralidad de los mundos imaginados.

A la luz de lo anterior podría parecer absurdo sugerir que haya algo nuevo acerca del papel de la imaginación en el mundo contemporáneo. Después de todo nos hemos acostumbrado a pensar que todas las sociedadeshan producido su propio arte, sus propios mitos y leyendas, expresiones que implicaron un potencial desvanecimiento de la vida social cotidiana. En tales expresiones todas las sociedades demostraron tener la capacidad de trascender y enmarcar su vida social cotidiana recurriendo a mitologías de diversa índole en las que esa vida social era reelaborada e imaginativamente deformada. Por último, en sueños, aun los individuos de las sociedades más simples han encontrado un lugar para reorganizar su vida social, darse el gusto de experimentar sensaciones y estados emocionales prohibidos, y descubrir cosas que se han ido filtrando en su sentido de la vida cotidiana. Más aún, en muchas sociedades humanas, estas expresiones han sido la base de un complejo diálogo entre la imaginación y el ritual, a través del cual, mediante la ironía, la inversión, la intensidad de la ejecución y la labor colectiva a que obligan muchos rituales, la fuerza de las normas sociales cotidianas se fue profundizando. Lo anterior, por cierto, se desprende del tipo de aporte indiscutible que nos ha legado lo mejor de la antropología canónica del último siglo.

Al sugerir que la imaginación en un mundo poselectrónico juega un papel significativamente nuevo, baso mi argumento en las tres distinciones siguientes. La primera es que hoy la imaginación se ha desprendido del espacio expresivo propio del arte, el mito y el ritual, y ha pasado a formar parte del trabajo mental cotidiano de la gente común y corriente. Es decir, ha penetrado la lógica de la vida cotidiana de la que había sido exitosamente desterrada. Por supuesto, esto tiene sus precedentes en las grandes revoluciones, los grandes cultos y los movimientos mesiánicos de otros tiempos, cuando líderes firmes e influyentes conseguían imponer su visión personal en la vida social, dando nacimiento así a poderosísimos movimientos de cambio social. Hoy, sin embargo, ya no es una cuestión de individuos dotados de cualidades especiales (carismáticos) capaces de inyectar la imaginación en un lugar que no es el suyo. Las personas comunes y corrientes han comenzado a desplegar su imaginación en el ejercicio de sus vidas diarias. Esto se ve en el modo en que mediación y movimiento se contextualizan mutuamente.

Cada vez más gente parece que imaginara a diario la posibilidad de que, en un futuro, ellos o sus hijos vayan a vivir o a trabajar a otros lugares, lejos de donde nacieron. Esta es la resultante del aumento del índice migratorio, tanto a nivel de la vida social nacional como global. Otros son llevados a la fuerza a sus nuevos lugares, como nos lo recuerdan los campos de refugiados en Tailandia, Etiopía, Tamil Nadu o Palestina. Estas personas tienen que mudarse y llevar con ellos la capacidad de imaginar y plantearse otras formas de vida. Finalmente está el caso de aquellas personas que se mudan en busca de trabajo, riquezas y oportunidades a raíz de que sus situaciones se han vuelto intolerables. Por eso, cambiando en algo y ampliando los conceptos de *lealtad* y *partida* propuestos por Albert Hirschman, podríamos hablar de diásporas de la esperanza, diásporas del terror y diásporas de la desesperación. Pero en todos los casos, estas diásporas introducen la fuerza de la imaginación, ya sea como memoria o deseo, en la vida de mucha de esta gente, así como en mitografías diferentes a las disciplinas del miedo y el ritual de corte clásico. Aquí la diferencia fundamental es que estas nuevas mitografías pasan a convertirse en estatutos fundacionales de nuevos proyectos sociales, y no son simplemente un contrapunto de las certezas de la vida cotidiana. Para grandes grupos humanos, estas mitografías sustituyen la fuerza glacial del *habitus* por el ritmo acelerado de la improvisación. En este caso las imágenes, guiones, modelos y narraciones (tanto reales como ficticios) que provienen de los medios de comunicación de masas son lo que establece la diferencia entre la migración en la actualidad y en el pasado. Aquellos que quieren irse, aquellos que ya lo han hecho, aquellos que desean volver, así como también, por último, aquellos que escogen quedarse, rara vez formulan sus planes fuera de la esfera de la radio o latelevisión, los casetes o los videos, la prensa escrita o el teléfono. Para los emigrantes, tanto la política de la adaptación a sus nuevos medios sociales como el estímulo a quedarse o volver son profundamente afectados por un imaginario sostenido por los medios masivos de comunicación, el cual con frecuencia trasciende el territorio nacional.

Tanto las camisetas estampadas, los carteles publicitarios y los graffitis como el rap, los bailes callejeros o las viviendas de los barrios pobres hechas a partir de desechos, carteles y cartones muestran la manera en que las imágenes puestas a circular por los medios masivos de comunicación son rápidamente reinstaladas en los repertorios locales de la ironía, el enojo, el humor o la resistencia.

La segunda distinción es entre la imaginación y la fantasía. A este respecto hay un cuantioso y respetable corpus de trabajos escritos, sobre todos por los críticos de la cultura de masas afiliados a la Escuela de Frankfurt, en alguna medida anticipados por la obra de Max Weber, que ve al mundo moderno encaminado hacia una jaula de hierro, y que predice que la imaginación se verá atrofiada por otra ola de creciente mercantilización, el capitalismo industrial y la generalizada regimentación y secularización del mundo. Los teóricos de la modernización de las últimas tres décadas (de Weber a Daniel Lerner, Alex Inkeles y otros, pasando por Talcott Parsons y Edward Shils) en general han coincidido en ver al mundo moderno como un espacio de decreciente religiosidad (y creciente dominio del pensamiento científico), de menor recreo, juego y divertimento (y creciente regimentación del tiempo libre y el placer) y donde la espontaneidad se halla inhibida en todos los planos. De esta visión de la modernidad participan diversas corrientes, que incluso llegan a asociar a teóricos tan dispares como Norbert Elías y Robert Bell; sin embargo, planteamos que aquí hay un error fundamental. El error se da a dos niveles. Primero, esta visión se basa en un réquiem demasiado prematuro por la muerte de la religión y la consecuente victoria de la ciencia. Por el contrario, existe amplia evidencia, en el surgimiento de nuevas religiosidades, de que la religión no sólo no está muerta, sino que bien puede que sea más consecuente que nunca debido al carácter cambiante e interconectado de la política global actual. A un segundo nivel, también es incorrecto asumir que los medios electrónicos sean el opio de las masas. Tal concepción, que sólo hace muy poco ha comenzado a ser revisada, se basa en la noción de que las artes de reproducción mecánica, en general, condicionaron a la gente común y corriente para el trabajo industrial; y esto es demasiado simplista.

Hay una evidencia creciente de que el consumo de los medios masivos de comunicación a lo largo y ancho del mundo casi siempre provoca resistencia, ironía, selectividad, es decir, produce formas de respuesta y reacción que suponen una *agencia*. Cuando vemos terroristas que adoptan para sí una imagen tipo Rambo (personaje que a su vez ha dado lugar al surgimiento de un montón de contrapartes y Rambos de diferentes signos en el mundo no-Occidental); cuando vemos amas de casa leyendo novelas de amor o mirando telenovelas como parte de un esfuerzo por construir sus propias vidas; cuando vemos familias musulmanas reunidas a efectos de escuchar la grabación en casete de un discurso de sus líderes; o empleadas domésticas del sur de la India que compran excursiones guiadas al Kashmir; pues bien, estos son todos ejemplos del modo activo en que la gente, a lo largo y a lo ancho del mundo, se apropia de la cultura de masas. Tanto las camisetas estampadas, los carteles publicitarios y los graffitis como el rap, los bailes callejeros o las viviendas de los barrios pobres hechas a partir de desechos, carteles y cartones muestran la manera en que las imágenes puestas a circular por los medios masivos de comunicación son rápidamente reinstaladas en los repertorios locales de la ironía, el enojo, el humor o la resistencia.

Y esto no es simplemente una cuestión de los pueblos del Tercer Mundo que reaccionan frente a los medios de comunicación de masas estadounidenses; lo mismo ocurre cuando la gente responde ante la oferta de los medios de comunicación de masas de sus propios países y localidades. Al menos en este sentido la teoría de los medios de comunicación de masas como opio de los pueblos necesitaría ser tomada con gran escepticismo. Con esto no quiero dar la impresión de que los consumidores son agentes *libres*, viviendo muy felices en un mundo de*shoppings* bien vigilados, almuerzos gratis y transacciones rápidas. El consumo en el mundo contemporáneo, es decir, como parte del proceso civilizatorio capitalista, es por lo general una forma de trabajo y obligación. De todos modos, donde hay consumo hay placer, y donde hay placer hay agencia. La libertad, por otro lado, es una mercancía bastante más escurridiza e inalcanzable.

Más aún, la idea de la fantasía, inevitablemente, connota la noción del pensamiento divorciado de los proyectos y los actos, y también tiene un sentido asociado a lo privado y hasta a lo individualista. La imaginación, en cambio, posee un sentido proyectivo, de ser un preludio a algún tipo de expresión, sea estética o de otra índole. La fantasía se puede disipar (puesto que su lógica es casi siempre autotélica), pero la imaginación, sobre todo cuando es colectiva, puede ser el combustible para la acción. *





Mañana lunes abrirá sus puertas la 12ª Feria del Libro Infantil y Juvenil en el Centro de Exposiciones de la ciudad de Buenos Aires. Este año los niños podrán acceder en forma gratuita a la muestra que, además de exponer y vender libros, ofrecerá al público menudo talleres, espectáculos, narraciones de cuentos y otras actividades como para entretenerlos (y, de paso, educarlos un poco) durante las vacaciones de invierno. El evento, que el año pasado recibió a más de 350.000 personas, cerrará sus puertas el 5 de agosto.

En una inesperada decisión, un tribunal de Bangladesh terminó por admitir una denuncia por blasfemia contra la escritora feminista Taslima Nasrin, presentada en 1999 por un religioso islámico en Gopalganj. Musulmanes radicales habían pronunciaron en 1993 una *fatwa* de muerte contra Nasrin, de 38 años, luego de que la escritora criticara en su novela *Lajja* la discriminación que la minoría hindú sufre en Bangladesh. Desde entonces, los fundamentalistas la acusan, además, de haber ofendido al Islam y al Corán en una entrevista en la que se pronunció a favor de reformas. Nasrin huyó al extranjero en 1994 y regresó por unos meses a su país en 1998, cuando su madre se estaba muriendo. La escritora tuvo que permanecer escondida y tras la muerte de su madre en 1999 regresó a su exilio europeo.

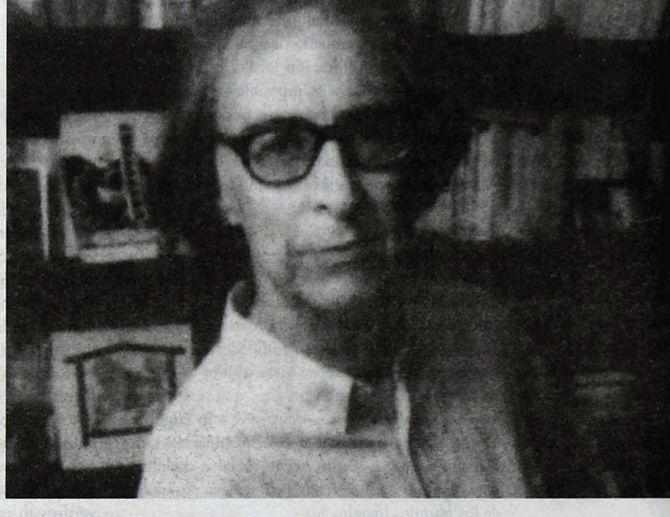
Unos 23 estudiosos de la civilización maya participaron en el Congreso Internacional de Copán, que se celebró en Honduras del 12 al 14 de julio. El encuentro se celebró en Copán Ruinas, donde los mayas construyeron una de las ciudades más importantes de esa civilización, que se extendió por el sur de México, Belice, Guatemala y el occidente de Honduras. Entre los expositores centrales se contó el arqueólogo hondureño Ricardo Agurcia, quien en 1989 descubrió el Templo Rosalila, quizá el único enteramente preservado de la arquitectura y arte de Copán, ciudad que se diferenció del resto de las otras del mundo maya por la fina escultura de sus pirámides y estatuas en piedra. Además de temas estrictamente arqueológicos, se discutieron aspectos de la historia y la identidad nacional maya.

El poeta portugués Eugenio de Andrade recibió el Premio Camoes 2001, galardón instituido por los gobiernos de Portugal y de Brasil en 1989 para distinguir a escritores relevantes en lengua portuguesa y que está dotado con unos 60.000 dólares. Eugenio de Andrade, seudónimo de José Fontinha, nació en 1923 en la localidad de Atalaia, a unos 300 kilómetros al noroeste de Lisboa. Es el poeta portugués vivo más traducido en el extranjero y se consagró con la colección de poemas *Las manos y los frutos* de 1948, que lleva más de 15 ediciones.

La escritora berlinesa Judith Hermann obtuvo el prestigioso Premio Kleist, que en el pasado ha sido entregado a escritores del rango de Bertolt Brecht y Robert Musil. El premio está dotado con casi 20.000 dólares y le será entregado en noviembre próximo en Berlín, según informó el presidente de la Sociedad Heinrich von Kleist, Günter Blamberger.

Carta a la patria

SI LA ARGENTINA FUERA UNA NOVELA
Arnaldo Calveyra
Simurg
Buenos Aires, 2001
188 págs. $ 16



POR DIEGO BENTIVEGNA *Si la Argentina fuera una novela* no se parece tanto al género que su título convoca, sino más bien a un denso e intrincado poema. En este sentido, la estrategia de Arnaldo Calveyra (escritor entrerriano nacido en Mansilla en 1929 y radicado en París desde 1961) parece dar vuelta la de uno de los más grandes poetas del siglo XX: Pier Paolo Pasolini. Si Pasolini versifica sus demoledoras diatribas a las vacuas sirenas del neocapitalismo y construye de esa manera la matriz poética de sus grandes poemarios de los 60 (*La religione del mio tempo* y *Poesia en forma di rosa*), Calveyra parece prosificar en largos párrafos los versos de una extensa reflexión en torno a eso que ha constituido la obstinación de la ensayística argentina: la dilucidación del misterio inextricable de lo argentino o, más vagamente, de "lo nacional", que permanece abierto desde las primeras, amargas palabras del *Dogma socialista* de Esteban Echeverría.

Calveyra intenta abordar la cuestión con respuestas que son, no hay duda, obvias y poco innovativas y que mantienen un tono de indignación y de extrañamiento con respecto a ciertas constantes nacionales: la continuidad dudosa entre rosismo y peronismo, las relaciones entre peronismo, fascismo y nazismo, el paternalismo del patrón de estancias espejado en un modo de entender lo político en términos de prerrogativas de caudillo, el patrioterismo malvinero de banderitas de plástico y escarapelas de cotillón. En pocas palabras, la horrible utilería nacionalista. Estos tópicos se abordan a partir de la indeterminación genérica, esa misma indeterminación desde la cual se genera el discurso ensayístico entendido como un discurso de la conjetura y de la duda (Montaigne, Descartes), de la desestabilización.

En *Si la Argentina fuera una novela* esta indeterminación no se plantea entre novela y ensayo, sino entre ensayo y una matriz genérica que se encuentra ligada de manera indisoluble con éste: la carta. El libro se plantea, en efecto, como una extensa carta dirigida a una pariente de Entre Ríos, descendiente de un antepasado común emigrado de Buenos Aires en los años de Rosas. Incrustadas en esa carta mayor, pululan otras cartas menores, por ejemplo la que se dirige a Hudson (que, como Calveyra, que ha publicado la mayor parte de su obra en francés, es un escritor que se instala en la bisagra entre dos literaturas, como lo hará un siglo después el polaco Gombrowicz, que también encuentra su espacio en este libro).

Todo epistolario surge de una distancia y de una falta. En el de Calveyra, la distancia es doble: distancia con respecto al espacio, distancia con respecto a la lengua materna. La voz de los recuerdos infantiles y de adolescencia de Calveyra es una voz expatriada, es una voz que mantiene una relación de lejanía sobredeterminada con la lengua que, como postuló de manera impecable Martínez Estrada (el autor más citado y elogiado por Calveyra a lo largo de todo el texto) en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, ha sido sentida siempre como un bien importado, extraño: una capa simbólica refractaria que mantiene una relación endeble con unos objetos y con un territorio ajenos, un discurso que despliega, trabajoso, sus recuerdos de provincia, del Entre Ríos natal, entre las corrientes acuáticas salvajes, las cañas y el riguroso sol pasoliniano.

En el fondo, dice Calveyra, lo que permanece de ese pasado argentino son los crímenes fundacionales de "lo nacional": la mazorca, el exterminio de la población indígena, la anulación de las jergas y las tradiciones inmigratorias en el abominable "crisol de razas", los campos clandestinos y la muerte absurda en las islas del Atlántico. Lo que permanece son esas formas criminales y culposas de una nación raquítica que, como el imperio chino de Kafka, está siempre al borde de la disolución, de la fuga descontrolada en la planicie interminable.♣

Escrito sobre un cuerpo

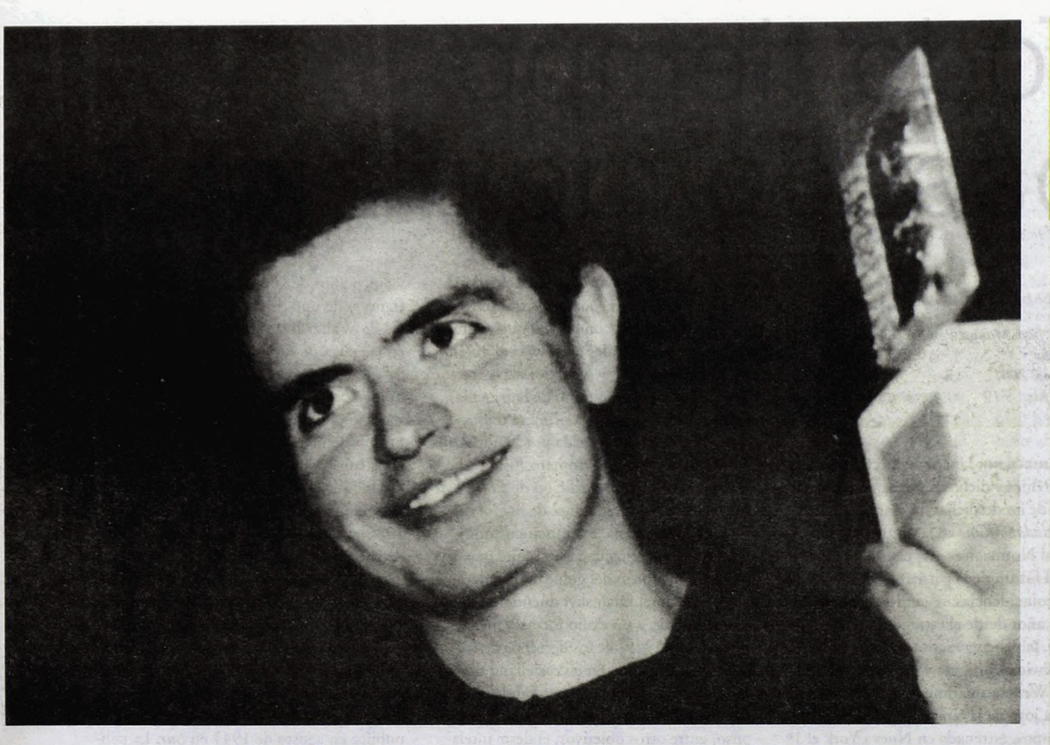
NOTICIAS DEL EXTRANJERO
Alberto Manguel
trad. Eduardo Hojman
Norma
Bogotá, 2001
228 págs. $ 25

POR WALTER CASSARA Ésta es una novela escrita originalmente en inglés y publicada en Canadá en 1991. Con anterioridad a la traducción (a cargo de Eduardo Hojman) que Editorial Norma acaba de lanzar al mercado, *Noticias del extranjero* circuló en España bajo el infortunado título de *La puerta de marfil*. Aunque Alberto Manguel es argentino, reside desde hace tiempo en el extranjero, alternativamente en Canadá y Francia. Ha compilado una excelente antología de relatos fantásticos, *Aguas negras*, y otra de narraciones legendarias sobre el Canadá, *The Ark in the Garden*. Su obra crítica y de ficción está escrita mayoritariamente en lengua inglesa. A partir de la repercusión editorial que tuvo *Una historia de la lectura* (1999) su nombre ha trascendido entre los lectores de América Latina.

También la trama de *Noticias del extranjero* podría pensarse como otra historia –privada– de la lectura. Una historia antibovarista, que se confiesa "culpable" desde el principio y no escamotea el otro lado de las palabras, la maquinaria de crueldad con que éstas se inscriben en el cuerpo. Una historia en la que el rumor de la barbarie se insinúa por todas partes; se lee, se sigue leyendo por hábito, para matar el tiempo, conjurar fantasmas; se lee, pero ya no se comprende nada.

En los libros, en la ciudadanía solitaria y pérfida que suelen fundar, un viejo capitán del ejército francés, Antoine Berence, purga un pasado tortuoso, escindido entre el ejercicio de la crueldad y el hábito civilizado de la lectura; lo que al comienzo se nos presenta como el ocio saludable, apenas trastornado por una misantropía "natural", que un militar en retiro dedica a las letras, pronto se nos revela con un carácter atroz. Detrás de los empeños humanistas de Berence hay un ideólogo del colonialismo más extremo, un apóstol de lo sanguinario, que ha puesto su erudición al servicio del mal, divulgando técnicas de tortura entre los ejecutores del genocidio en la Argentina. A la soledad del Capitán, su ascetismo cargado de iniquidades, las palabras acuden como restos fáusticos del naufragio de la Historia; acude también el silencio maníaco, el reposo sin calma de Marianne, la mujer de Berence, cuyo viaje secreto hacia la voluptuosidad concluye en un mutismo penitente que señala, en su cuerpo, como un sismógrafo la intensidad de la catástrofe. El relato está contado desde la perspectiva de este personaje femenino. Aunque su voz material nunca se oye, su experiencia interior se confiesa todo el tiempo, organizando y dictando el tono de los hechos; de ahí que el registro histórico adquiera un tratamiento subjetivo y se disuelva en la materia elaborada por la ficción.

Con un clima próximo al exotismo pesimista de Conrad, la narración se desplaza desde un retiro apacible en las playas de Canadá al Argel violento de los fedayin, pasando por París durante mayo del 68 y Buenos Aires en los tiempos más crudos de la represión. Ciudades del "extranjero", es decir de lo distinto y adverso; escombros, puntos álgidos sobre el mapa de un sismo histórico del que ambos protagonistas dan cuenta con su vida privada y sus convicciones más íntimas, y del cual, por supuesto, ninguno puede salir indemne. ♣



Rojo sangre

EL PLACER DE LA CAUTIVA
Leopoldo Brizuela
Temas
Buenos Aires, 2001
94 págs. $ 10

POR GUILLERMO SACCOMANNO Leopoldo Brizuela (1963) escribió *El placer de la cautiva*, un cuento largo (o una novela corta, si se prefiere) que combina el placer de la lectura con la puesta en escena de tópicos de nuestra historia política. Los antecedentes en los que Brizuela parece buscar una filiación, corridos del sistema de prestigios canónicos, son, entre otros, *El ejército de ceniza* de José Pablo Feinmann, *Historias imaginarias de la Argentina* de Pedro Orgambide y *La patria equivocada* de Dalmiro Sáenz. También podría aportar en este encuadre la lectura de *El género gauchesco*, el ensayo de Josefina Ludmer sobre las relaciones entre marginalidad campera y literatura. Porque esa franja en la que Brizuela inscribe su relato tiene su antecedente también en las incursiones en lo gauchesco de César Aira. Si se plantea este marco como referencial, se debe a que en el mismo se cifra una forma justamente "marginal" de leer radiografiando la pampa.

A propósito, podría arriesgarse, Brizuela la emplea como epígrafe de *El placer de la cautiva* un fragmento de la novela de Dalmiro Sáenz y rescata ese gesto de la épica criolla donde el interés por la historia, su desarrollo y cuidadoso entramado, supera toda premisa ideológica a partir del impulso "bárbaro" hacia el goce literario puro en una "patria" de literatura rubia. Es decir, del mismo modo que en el relato de Brizuela lo que importa es una persecución, un juego de simetrías y atracciones a cada página más tenso, lo que cuenta por debajo del iceberg narrativo es la recuperación del gusto por la aventura, un rasgo descalificado habitualmente por "popular". Pero a la preocupación por la intriga sostenida, Brizuela le incorpora el *pathos* de la relación indio/cautiva, el toque de sexualidad que convierte lo gauchesco ya no en un género de la nostalgia paródica o la violencia espontaneísta, sino de neto tinte erótico. Lo gauchesco, pues, ya no solamente como expresión de una toma de partido reivindicadora de la barbarie como concepto de clase, de estrategia de oposición a un discurso oficial. Lo gauchesco, ahora, sumado a lo anterior y alquimizándose con lo erótico para plantear, en y desde lo corporal (casi en un plano de genitalidad), la barbarie como estrategia erótica que legitima su razón de ser en el paraíso perdido pampeano preexterminio y pre-progreso alambrador.

Brizuela señala el espacio de la civilización como condicionante y tabicador de eso que la historia de un indio y una cautiva vienen a cuestionar con su calentura. Pero, ¿de qué habla este texto de Brizuela? Más que del deseo de la protagonista, de cautivar al salvaje (¿educar al soberano?), se trata aquí de la seducción que ejerce lo salvaje, cautivando. Y aquello que cautiva al pensamiento civilizado es lógicamente la libertad animal (infantil) de los cuerpos desnudos en la intemperie del desierto.

Pero cabe además señalar otra guía de lectura de *El placer de la cautiva* implícita en la dedicatoria, un homenaje a Griselda Gambaro que, puede pensarse, excede el plano de la amistad y se transforma en guiño. Como el teatro de Gambaro, la novela de Brizuela es a la vez la dramatización de un absurdo. En la pampa, donde los fortines son avanzadas, un viejo y una chica cabalgan perseguidos por dos indios. La trama organizada por Brizuela se centra casi exclusivamente en esta persecución que dura días y noches, un tiempo que se torna beckettiano, tan largo como impreciso. En este transcurso, la chica se descubrirá mujer y el indio deberá admitir, con sufrimiento, el advenimiento de un amor cuya cara es la pasión. Aun cuando en la prosa de Brizuela pueden surgir algunos anacronismos que distraen de la atmósfera de época (el verbo "evaluar", el prefijo "hiper", la palabra "estrategia", términos correspondientes más a nuestra contemporaneidad que a la época en que sucede la trama), la historia fluye sin tropiezos erigiéndose no sólo como una ficción erótico-épica, sino además como cuento religioso (lo uno por lo otro). La pampa no sólo es el paraíso adánico. También es el escenario del ojo de Dios observando los cuerpos, lugar donde se reproducen de modo blasfemo el fin de la inocencia y el pecado terrenal. "Cubilete de Dios", define magníficamente Brizuela el paisaje.

Cielos arrolladores, bandadas de pájaros, la presencia imponente de soles y lluvias parecen empujar el relato hacia alguna subvertiente del realismo fantástico, pero no. Lo que a Brizuela parece importarle, como se dijo, es otra cosa: una pampa donde lo violento no es únicamente constitutivo del exterminio roquista, sino también condición de la erotización de este territorio manchado de rojo federal (que *cautivará* a Echeverría), también el rojo de la sangre menstrual con que la protagonista se pinta la frente fingiendo ser una apestada temible. ♣

EL EXTRANJERO

BACK WHEN WE WERE GROWNUPS
Anne Tyler
Knopf
Nueva York, 2001
256 págs. U$S 25,00

Mientras en su idioma original la norteamericana Anne Tyler (Minneapolis, 1941) no sólo es considerada la justa heredera de Eudora Welty, merece las reverencias tanto de John Updike como de Nick Hornby y –por último, pero no por eso en último lugar– vende libros por toneladas, su suerte en castellano ha sido más bien mala. Así lo atestigua su pasaje por demasiadas editoriales –Emecé, Plaza y Janés, Alianza y Sudamericana– y el ser ignorada por lectoras que optan por exponentes más que lamentables de lo que mal se conoce como literatura femenina. Con una mezcla del gótico sureño de Carson McCullers y la compulsión casamentera y campestre de Jane Austen, Anne Tyler –hija de cuáqueros y viuda de un psicoanalista, lo que explica bastante cosas de sus ficciones– viene publicando desde 1964 novelas por lo menos irreprochables cuando no roza –con un aire casual que no hace otra cosa que poner de manifiesto su talento– las alturas de obras maestras. A este último grupo pertenece su triunfal triple batacazo que entre 1980 y 1985 se tradujo en *El tránsito de Morgan*, *Reunión en el restaurante Nostalgia* y *El turista accidental*, llevada al cine por Larence Kasdan y protagonizada por William Hurt y Geena Davis.

Si bien todas las novelas de Anne Tyler tienen algo en común –la geografía de Baltimore como escenario obligatorio, cierta santidad *freak* digna del mejor Frank Capra y el moverse con tracción a sangre de bodas y funerales– hay algo que las distingue entre sí mismas y las distingue mucho: están las protagonizadas por hombres un tanto perturbados (como la también admirable *Casi un santo*) o las protagonizadas por mujeres delicadamente insatisfechas (como la galardonada con el Pulitzer *Ejercicios respiratorios* o *¿Qué fue de Delia Grinstead?*). Sorpresa: Tyler es la escritora mujer de su país que –posiblemente junto a Anne Beattie– mejor escribe sobre hombres. Le salen muy bien. Sus heroínas (a excepción de la poderosa matriarca del Clan Tull en *Reunión*... o la formidable domesticadora de perros de *El turista accidental*, bien acompañadas por esos tipos fisurados que son la especialidad de la Tyler), en cambio, bordean siempre el terreno de la autoayuda vaginal cuasi *new age* y presentan tramas más endebles y predecibles. A este último grupo –luego de la muy buena *A Patchwork Planet*, con macho alucinado por visiones angelicales– pertenece *Back When We Were Grownups*: la saga doméstica de la cincuentona Rebecca Davitch, encargada de un salón de fiestas quien, oh, un día se pregunta si su vida tuvo algún sentido. Lo que sigue es lo que tiene que seguir –problemas familiares, aparición de un antiguo novio descartado durante la adolescencia y un pariente centenario y filosofante que empieza siendo divertido, pero que al poco tiempo ya está siendo objeto de los rezos del lector para que muera–, escrito con una astucia y talentos que serían diabólicos si no resultaran tan queribles. O tal vez de eso se trate la cuestión. Sólo queda rezar para que no sea llevada al cine con Meryl Streep o –peor todavía, si se portan muy mal– con Shirley McLaine. Ya saben, eh.

Rodrigo Fresán

BOCA DE URNA

Los libros más vendidos de la semana en Librería Hernández.

Ficción

1. Te digo más
Roberto Fontanarrosa
(De la flor, $ 16)

2. La mente alien
Philip Dick
(Colihue, $ 9)

3. Hay que matar
Andrés Rivera
(Alfaguara, $ 13)

4. Rainer y Minou
Osvaldo Bayer
(Planeta, $ 17)

No ficción

1. El atroz encanto de ser argentinos
Marcos Aguinis
(Planeta, $ 17)

2. El camino del encuentro
Jorge Bucay
(Sudamericana, $ 14,90)

3. Arte poética
Jorge Luis Borges
(Crítica, $ 16)

4. Menem–Bolocco
Olga Wornat
(Ediciones B, $ 14,90)

¿Por qué se venden estos libros?
"En primer lugar, la elección del público lector siguió inclinándose por la nueva obra de Marcos Aguinis, tal vez por el gran aparato publicitario", dice Lucho Dicesara, vendedor de Hernández.

Todo tiempo pasado fue mejor

CIUDADANO KANE
Pauline Kael
trad. Juan Manuel Pombo
Norma
Bogotá, 2001
204 págs. $ 19

POR DANIEL LINK Una serie de celebraciones concurrentes y dichosas pueden a veces parir la peor de las desdichas: revisar las páginas de *Ciudadano Kane* en la obtusa edición de editorial Norma, leer esta reseña, meditar sobre el futuro de la patria.

Las coincidencias: se cumplen este año sesenta años desde el estreno de *El ciudadano*, la película escrita por Hermann J. Mankiewicz y dirigida y protagonizada por Orson Welles, unánimemente celebrada como una joya de la cinematografía de todos los tiempos, estrenada en Nueva York el 1º de mayo de 1941 luego de una serie de postergaciones producto de la obsecuencia de los amigos del magnate de la prensa William Randolph Hearst, cuya "vida y obra" Mankiewicz utilizó como principal fuente de inspiración para el guión de la película. Se celebran también los treinta años desde la publicación en la revista *The New Yorker* del largo artículo de Pauline Kael ("Raising Kane") que será objeto de estos comentarios y que es, en sí mismo, un hito de la crítica cinematográfica de todos los tiempos.

Publicado también ese año como libro, la edición original en inglés incluye además dos veces el argumento del film: el guión utilizado durante el rodaje y la transcripción de la película, con los retoques, agregados y supresiones que se hicieron al guión firmado por Welles y Mankiewicz (ganador del Oscar el año de estreno de la película). En esa edición se basó la primera traducción al castellano, realizada por Daniel Landes y supervisada por Homero Alsina Thevenet para la ejemplar edición de *El libro de El ciudadano* que Ediciones de la Flor distribuyó en 1976, hace veinticinco años.

Una de las consecuencias secundarias (pero no menores) del golpe de Estado que obligó a Daniel Divinsky, dueño de Ediciones de la Flor, a un exilio forzoso, fue la pérdida (en 1979) de los derechos de traducción y distribución en castellano del libro de Pauline Kael. Así, perdiendo contra tras contrato (porque la dictadura se propuso, entre otros objetivos, el desmantelamiento de la cultura, es decir, de sus instituciones), la industria editorial criolla fue muriendo lentamente y hoy agoniza de la mano de Aerolíneas Argentinas. Lo cierto es que de *El libro de El ciudadano* de Ediciones de la Flor no quedan sino contados ejemplares que los pertinaces buscadores de tesoros pueden conseguir todavía en los revoltijos anuales de la Feria del Libro.

Sesenta años del estreno de *El ciudadano*, treinta años de la publicación original de "Raising Kane", veinticinco años de la edición en castellano de *El libro de El ciudadano*. También se podrían festejar los sesenta y cinco años de la primera edición (en francés) de uno de los más célebres artículos de Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", texto que, más allá de los avatares tecnológicos del siglo XX, sigue siendo un modelo de crítica. Se trata allí, como el propio Benjamin señala enfáticamente, de construir un modelo teórico que evite todas las nociones de la crítica tradicional –la"genialidad", por ejemplo– que hacia 1936 ya formaba parte del léxico habitual de la estética y la crítica fascista. No es improbable que Borges conociera de segunda mano alguna de las tesis de Benjamin. Para avalar la postulación de este eslabón filológico perdido (está demostrado que Benjamin circulaba ya en la década del 30 en algunas universidades argentinas), bastaría citar la reseña de *El ciudadano* que Borges publica en agosto de 1941 en *Sur*. La película de Welles, a su juicio, "no es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra".

Es que, en efecto, la "genialidad" es una "mala palabra" para juzgar cualquier obra de arte pero, en particular, *El ciudadano*. Si algo hay que agradecerle a Pauline Kael es que haya desmontado en su examen de la película de Mankiewicz–Welles todos los equívocos relacionados con la autoría de uno de los *films* más notables de todos los tiempos.

Lejos de hipostasiar la película como una inesperada excrecencia de la genialidad de Welles, Kael razona (y apoya su razona-

PASTILLAS RENOMÉ

POR NATALIA FERNÁNDEZ MATIENZO

EL GRUPO DE LOS CINCO
Néstor Tirri (ed.)
Dirección General de Publicaciones
Buenos Aires, 2001
124 págs, $ 11

Con la excusa del *III Festival Internacional de Cine Independiente* realizado en Buenos Aires durante el pasado mes de abril, Néstor Tirri compiló este libro (que acompañó a la muestra retrospectiva *El Grupo de los Cinco y sus Contemporáneos*) sobre las diferentes corrientes estéticas que protagonizaron el cine en la Argentina entre fines de la década del 60 y principios de la del 80. Las variables que Tirri destaca como ejes de análisis son tanto políticas y estéticas. Esta "generación" cinematográfica –Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro (y algunos de sus colaboradores como Juan Carlos Desanzo, Lita Stantic o Bebe Kamin)– quiso hacer un cine que se apartara de las pautas de consumo y las convenciones estéticas hasta ese momento establecidas, constituyendo un modelo inequívoco de lo que hoy conocemos como "cine independiente". En una época en que los cineclubes proliferaban por doquier, proporcionando la posibilidad de un acceso más amplio a las vertientes menos comerciales del cine tanto para los nuevos directores como para su público, el *Grupo de los Cinco* se caracterizó por buscar siempre una producción autorreferencial en la que los mismos artistas se convertían en protagonistas activos. Lo que Tirri nos ofrece es una valiosa compilación de ensayos que aspiran a documentar una época y un estilo de producción y distribución fundamentales de la cinematografía argentina.

LAS GUERRAS DEL CINE
Jonathan Rosenbaum
trad. Javier Porta Fouz y Hugo Salas
Dirección General de Publicaciones
Buenos Aires, 2001
222 págs, $ 11

Investigador y crítico reconocidísimo, Jonathan Rosenbaum intenta en este ensayo suyo (el primero en ser traducido al castellano) tomar distancia respecto de la hegemonía hollywoodense. Tomando como referencia el cine de Hollywood, Rosenbaum se ocupa de los productores, distribuidores, exhibidores, periodistas y otros profesionales del medio que han hecho del cine un mero aparato de propaganda. Los principales tópicos de este libro están, desde el mismo título, referidos a las políticas de mercado que rigen el consumo cinematográfico y que, según el autor, empobrecen y limitan estrechamente no sólo la naturaleza del cine sino también su significado ideológico en una sociedad que, cada vez más, se cierra sobre sí misma. Asimismo, plantea irónicas apreciaciones acerca de diferentes fenómenos, como el de Dogma 95, y evalúa la producción de los últimos años. Para finalizar, y a modo de síntesis de lo expresado durante todo el libro, Rosenbaum apunta: "Pienso, incluso, que la creencia de quelos norteamericanos son por naturaleza aislacionistas xenófobos es parte de un invento de los publicistas de Hollywood. Pero si están en lo cierto, si el deseo del público es considerar a los extranjeros como norteamericanos fracasados, entonces el cine extranjero no puede ser más que un intento fallido de hacer cine norteamericano. Y si en rigor somos tan primitivos para creer eso, entonces este país tiene las opciones cinematográficas que se merece".

ESCRITOS SOBRE CINE
James Agee
Trad. Nuria Pujol i Valls
Paidós
Buenos Aires, 2001
258 págs, $ 22

Ningún otro autor como James Agee ha sabido hacer de su pasión un trabajo (y viceversa), eludiendo sistemáticamente los protocolos del "trabajo por encargo" para hacer de sus intervenciones uno de los ejes principales de su actividad literaria. Este volumen, precisamente, pureba por qué el autor ha sido considerado uno de los más importantes pensadores sobre el cine (Jean–Luc Godard lo señala como una figura clave sobre la reflexión a propósito de las relaciones entre cine e historia). Los textos de Agee constituyen una alternativa fresca (amena e inteligente) dentro de la crítica cinematográfica. James Agee fue, antes de periodista y crítico, poeta y guionista de dos películas (*La reina africana* y *La noche del cazador*), circunstancia que seguramente permite leer sus comentarios no sólo como interesantes propuestas de análisis sino también como brillante ejercicio literario. El volumen que ahora se nos presenta ofrece, ante todo, una selección de los artículos que Agee escribió entre 1940 y 1950 en *Time*, *The Nation*, *Life* y *Sight and Sound*, especialmente aquellos referidos a la guerra y sus consecuencias morales e históricas. A partir de ellos, fácil es rescatar la opinión del autor sobre la naturaleza del cine (en la que Agee destaca la inmediatez y el reflejo fiel de la realidad como virtudes insustituibles, dejando de lado el "histrionismo interpretativo") y su visión sobre la sociedad de consumo y las grandes corporaciones.

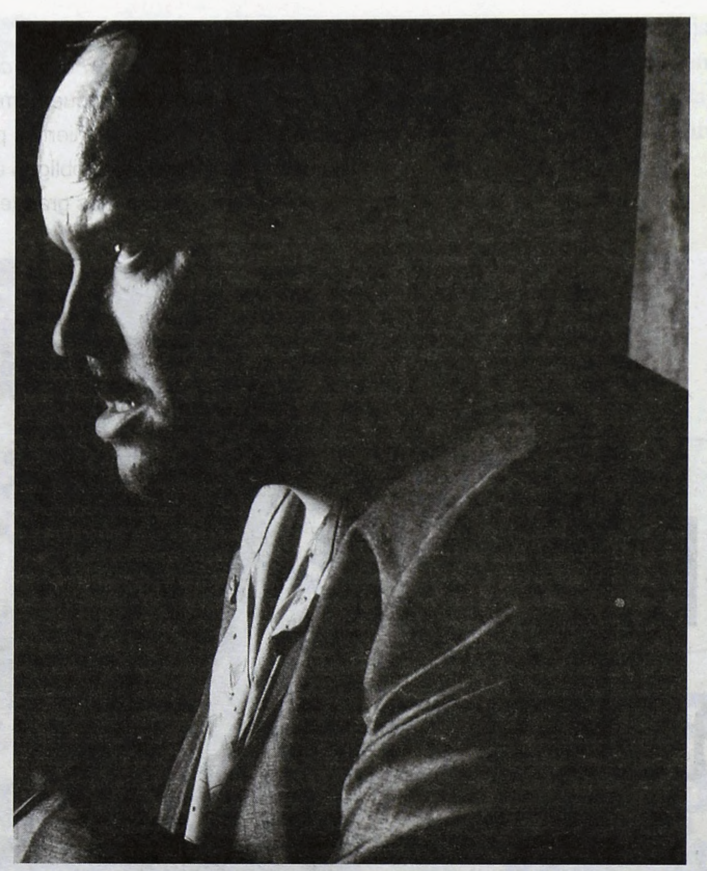
LOS GENÉROS CINEMATOGRÁFICOS
Rick Altman
trad. Carles Roche Suárez
Paidós
Barcelona, 2000
332 págs, $ 26

En relación con el cine, dos o tres tópicos suelen ser los de más frecuente tratamiento. La relación de las películas con su público –tan diferente de la del espectáculo teatral–, por ejemplo. O, también, el desmesurado impacto que su imaginario ha tenido en la sociedad de consumo. Lo que Altman ofrece en este libro es una reflexión sobre los géneros cinematográficos, teniendo en cuenta precisamente estas características. Para lograr una clasificación y una explicación de los géneros que superen a las predecesoras, Altman expone las principales voces de la historia de la teoría de los géneros, desde Aristóteles hasta Todorov, pasando por Wittgenstein. Es precisamente su claridad didáctica lo quevuelve al libro de Altman una clara y precisa herramienta a través de la cual aproximarse a la teoría de los géneros cinematográficos. Al mismo tiempo, es lo que vuelve un poco limitado el esfuerzo de Altman y monótona su lectura. El lector atento sabrá encontrar, no obstante, pequeños hallazgos que podrá poner al servicio de su propia concepción de los géneros cinematográficos y el modo en que se imponen al imaginario del público. Así, es bastante original la recuperación de los imperativos horacianos con respecto al arte y a la literatura para aplicarlos al séptimo arte. Y, para compensar los arcanos aportes clásicos, claro, también se incluye una mención completa de los accidentes más importantes de la producción hollywoodense más reciente.

miento en una investigación impecable) que *El ciudadano* es un producto perfectamente explicable en términos del sistema de producción de las comedias sonoras de fines de la década del 30 y que su inigualable calidad, en todo caso, sólo puede explicarse como la gozosa colaboración de una serie de talentos dispuestos a experimentar los límites de la cinematografía en el contexto de los mecanismos de producción de un gran estudio hollywoodense. Por supuesto, Orson Welles, el joven de 25 años (en el momento del estreno de la película) que era la cabeza visible del Mercury Theatre, compañía que la RKO Pictures contrató como grupo, pero también Gregg Toland, responsable de la fotografía de la película y, sobre todo, de Hermann J. Mankiewicz, el experimentado guionista que había ya colaborado en varias películas de los hermanos Marx.

Al irreprochable y enriquecedor estudio de Pauline Kael, que va reconstruyendo paso a paso todo lo que contribuyó a la producción de una de las más grandes películas de todos los tiempos, sólo puede criticársele (treinta años después de su publicación, sesenta años después del estreno de *El ciudadano*, sesenta y cinco años después de la biblia benjaminiana) que, en su apasionada defensa de la tarea de los guionistas cinematográficos, rebaje la figura de Orson Welles al punto de declararlo "el más grande de fracaso en la historia de Hollywood". Es cierto que ninguna otra película dirigida por Welles ha tenido el extraordinario impacto de *El ciudadano*, pero *La dama de Shanghai* (1947) o *El proceso* (1962) siguen siendo películas que quitan el aliento. Y es también cierto, la propia Pauline Kael tiene que reconocerlo, que tanto en lo que se refiere al guión radiofónico de *La guerra de los mundos* (escrito en 1938 por Howard Koch, galardonado con el Oscar por su contribución a *Casablanca* en 1942) como al guión cinematográfico de *El ciudadano*, que la contribución de Welles fue en ambos casos decisiva. Fue él quien sugirió a sus guionistas la utilización de los formatos propios del medio: los boletines radiales en el caso de la adaptación del clásico de Wells, el noticiero cinematográfico y la polifónica "biografía no autorizada" en el caso de *El ciudadano*. Sin esas luminosas ocurrencias, seguramente, la historia de los medios masivos en el siglo XX no hubiera sido lo que fue.

Independientemente del "destrato" de la figura de Orson Welles, el estudio de Pauline Kael se ha convertido en uno de esos libros sin los cuales, como señaló Homero Alsina Thevenet, "la historia del cine no podrá ya escribirse", precisamente porque reconstruye minuciosamente el contexto de producción, el clima de ideas y el horizonte de expectativas que permitieron que un grupo de personas, más allá de toda "genialidad", dieran lo mejor de sí en una película determinada. Lo que se dice, un análisis materialista (es decir, benjaminiano) del cine. Es por eso que la nueva edición en castellano distribuida por Norma no puede sino escandalizarnos: ¿cómo es posible que un acontecimiento cinematográfico–crítico sea evocado con un libro que más que a una celebración se parece a una condena a trabajos forzados? A diferencia de la edición de 1976, este libro carece de fotografías, no incluye el guión de la película ni ninguno de los apéndices con los cuales Homero Alsina Thevenet enriqueció la edición original (por ejemplo, las filmografías o el análisis de las diferencias entre el guión y la película, a cargo de Gary Carey). Pero es sobre todo la traducción de Juan Manuel Pombo lo que constituye el mayor desacierto, dado que la proliferación de barbarismos ("*dramonón* lacrimógeno", "los formalismos se observaban *a cabalidad*", "una de las pocas cintas realizadas *al interior* de uno de los principales estudios", y así *ad nauseam*) no sólo destruyen la fluidez de la prosa de Kael sino que vuelven incomprensibles prácticamente todas las páginas.



Un ejemplo bastará para condenar la versión de Pombo al último círculo del infierno, el de los traidores. En la página 54 de su traducción leemos una ironía de Mankiewicz sobre su propia producción literaria: "Se trata de cuatro piezas distintas y todas son excelentes. Espero que algún amigo las compile en un pequeño libro después de mi muerte. Hay una lista maratónica con por lo menos noventa puntos y los márgenes amplios no escasean". Por supuesto, el pasaje carece de sentido salvo que recurramos a la mucho más verosímil versión de Landes: "Espero que algún amigo las reúna en un librito después de mi muerte. Abunda en el mundo el tipo de imprenta Marathon noventa y no será difícil encontrar márgenes anchos". Ahora sí, el chiste queda claro.

Lo que no queda suficientemente claro es si la descuidada edición de Norma de *Ciudadano Kane* (la contratapa es, también ella, una suma de desaciertos) nos servirá para tomar conciencia de lo que hemos regalado en los últimos veinticinco años y "tomando armas contra un mar de contrariedades, combatiéndolas, acabar con ellas" o simplemente para, como Charles Foster Kane, aferrarnos a la melancolía de un paisaje perdido para siempre y una palabra enigmática y sentimental, mientras la industria editorial argentina descansa en paz. *Rosebud*. ♣

ESTE SÍ

Un poema inédito de Alejandra Pizarnik

Nacida en Buenos Aires en 1936, Alejandra Pizarnik publicó sus primeros poemas cuando apenas contaba veinte años. A comienzos de la década de los sesenta vivió unos años en París, donde entabló amistad con André Pieyre de Mandiargues, Octavio Paz, Julio Cortázar y Rosa Chacel. De regreso a Buenos Aires, pasó el resto de su vida dedicada a escribir. Murió en Buenos Aires el 25 de setiembre de 1972. Actualmente editorial Lumen de Barcelona prepara una edición de sus textos en prosa y de su diario personal De su *Poesía completa* reunida por Ana Becciú (ver contratapa de esta misma edición), reproducimos a continuación un poema inédito.

Casa de la mente

a A. G.

la casa mental
reconstruida letra por letra
palabra por palabra
en mi doble figura de papel

atraviesa el mar de tinta
para dar una nueva forma
a un nuevo sentimiento

abre la boca
verde de sin raíces
la palabra sin su cuerpo

un nuevo orden musical
de colores de cuerpos de excedentes
de formas pequeñas
que se mueven gritan dicen nunca
la noche dice nunca
la noche me pronuncia
en un poema

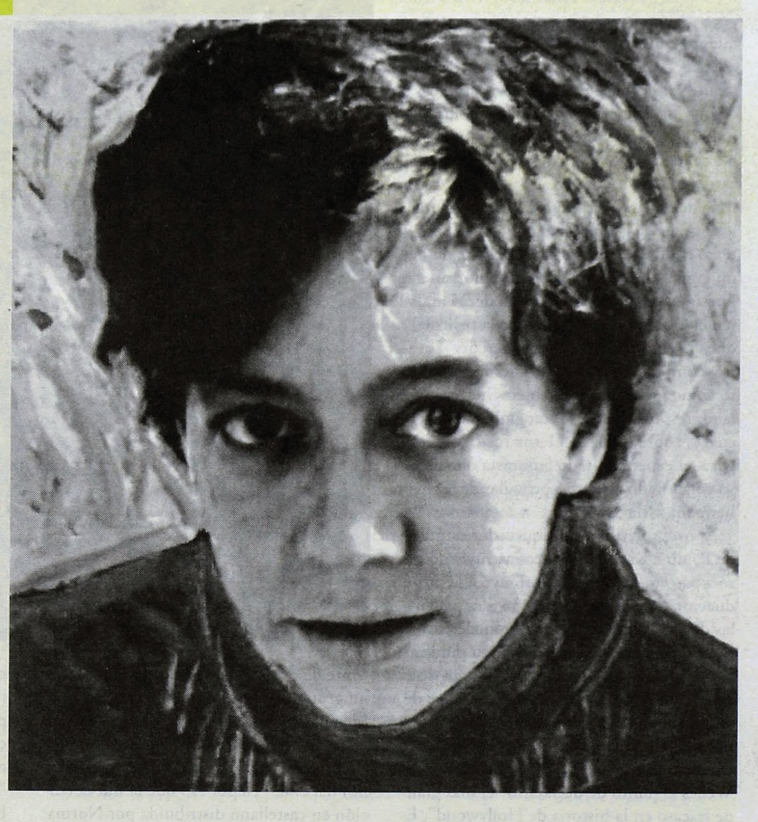
(hoja suelta de cuaderno manuscrita a lápiz)

14/IV/1970



Acaba de distribuirse la *Poesía completa* de Alejandra Pizarnik en una exquisita edición que Lumen de Barcelona encomendó a Ana Becciú. Son casi quinientas páginas que incluyen una gran cantidad de inéditos que obligan a una reconsideración total de la obra de una de las más grandes poetas del siglo pasado.

Una luz cegadora



POR DELFINA MUSCHIETTI Preciso y precioso es este libro, como los nombres que convocaba Alejandra Pizarnik para sus poemas. Era inevitable esta *Poesía completa* de una de una las poetas fundamentales de la Argentina en el siglo XX. Es una suerte que el resultado sea una recopilación minuciosa, atenta y cuidada como la que ha realizado Ana Becciú (otra importante poeta argentina) para la Editorial Lumen.

Esta obra completa no deja ningún texto afuera, como los dos primeros libros (*La tierra más ajena* y *Un signo en tu sombra*) que fueron olvidados en recopilaciones previas y nos acerca otros hasta ahora desconocidos. Merecida puesta en foco e iluminación de una obra que ha sufrido no pocos ataques. Como antes Borges ante Alfonsina Storni, algunos escritores y escritoras contemporáneos se han prestado en relación con esta escritura a un despectivo e irónico malentendido, que muy poca justicia hace a esta obra inolvidable. Decir solapadamente o a voces que los poemas de Alejandra Pizarnik son cursis (o más finamente *kitsch*) o demasiado enfáticos en su protocolo de *destino–de–poeta* termina subsidiando ese otro sector de la crítica, aquel trillado comentario "clínico", anquilosado y trascendentalista del que ya estábamos un tanto cansados. Como si cualquier ojo malévolo no pudiera encontrar líneas cursis en Oliverio Girondo, César Vallejo o Juan L. Ortiz, por nombrar tan sólo a tres de los más grandes poetas hispanoamericanos del siglo pasado.

Quizás porque los poemas, como cuerpo violentado, se exponen en ese "yo" deshecho, triturado y fragmentado, y un cierto grado de lo cursi resulta inevitable en la poesía. Sin la máscara protectora del narrador, la poesía exhibe lengua, música, carne. Y en el esplendor del procedimiento procesa sin temores la memoria individual y colectiva. Por eso es tan difícil el trabajo preciso y obsesivo del poema con las palabras. Nadie podrá negar la desmesura de ese *trabajo* en los textos firmados por Alejandra Pizarnik: ninguna obra como la suya fue capaz de llevar tan lejos los pronombres personales, como casillas vacías, de un lado a otro de la sintaxis castellana, hasta el límite de un juego donde la identidad se disuelve y, al mismo tiempo, levanta precisa y preciosamente una identidad o enunciación colectiva: la de las "pequeñas muertas".

Como antes lo hiciera Sylvia Plath en el ámbito de la poesía norteamericana, aquí Alejandra Pizarnik afirma e inventa una tradición, haciendo arco con la poesía de la Storni: la voz "propia" del género en la poesía argentina contemporánea. Una voz *expropiada*, como todas, pero que Pizarnik se empeñó en dibujar con perfecta precisión en una apuesta formal desmesurada. La estela así abierta ha sido infinita: desmesurada la importancia de su obra y desmesurado el efecto de su productividad estética en la poesía actual.

Pero no son tan sólo esos sus méritos. Ningún poema como los de Alejandra Pizarnik para lograr esa síntesis brillante en el lenguaje que deja en la mente esa impresión duradera como la huella de un flash. Poemas menudos, concisos e infinitos en su capacidad de desplegar sentidos. Herméticos, cerrados sobre sí y al mismo tiempo, como el infierno musical, fijados a nuestra memoria (*par coer*, como quería Derrida), por esa indisoluble e intraducible conjunción de letra y sentido: "Explicar con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome". El comienzo del camino en el que Pizarnik se volvió "eléctrica", como Bob Dylan: pura intensidad del desalojo del "yo" en las ruinas del lenguaje.

Pero la obra no se queda en esa perfección de la forma y del desquicio pronominal. También podríamos decir que Pizarnik es maestra en el arte de leer. La tan meneada "intertextualidad" que se esgrime casi en contra de su escritura en una velada acusación de plagio, en verdad se exhibe en ella en el verdadero sentido que Bajtin le dio a esa palabra (antes de ser traducida por Kristeva). Los grandes poetas no hacen sino leer y procesar: triturar la tradición, sea ésta cual fuere. Allí, en el laboratorio dellenguaje, experimentan. Vallejo con Darío, Girondo con todas las vanguardias, Juanele con los simbolistas, Perlongher con todo el modernismo, Carrera con Juanele y la tradición del campo, Bellessi con la propia Pizarnik. Una gran obra como la de Pizarnik no hace sino fagocitar sus lecturas (Trakl, Hölderlin, Rimbaud, Artaud y todo el surrealismo, Carroll, y hasta los poetas contemporáneos –menores o no– como Porchia u Olga Orozco) para producir una voz tan propia en su ajenidad, en su fuerza centrífuga y maquínica, que luego sólo podemos reconocer un estilo, una forma de decir, una cierta cantidad formal a la que sin duda adscribimos una firma.

Y hay todavía algo más en esta apuesta desmesuradamente original. La obra de Pizarnik también abre un costado clandestino e incandescente, que permaneció en la oscuridad en vida de la autora, y que llega a la publicación después de su muerte por el trabajo de las poetas que admiraron su obra, como Ana Becciú. Una voz desatada, irónica, obscena, que urde una trama paródica, violenta, mordaz y desopilante que vuelve a abrir camino para las mujeres escritoras e ilumina los sectores prohibidos para sus firmas. Como un cartel de neón que hubiera permanecido apagado y ahora se enciende con alguna forma de luz cegadora, y que en esta compilación nos acerca verdaderas joyas que hasta ahora desconocíamos. Hablo, por ejemplo, de "Sala de Psicopatología", un texto fechado en 1971 que parece lograr de manera sucinta y perfecta la síntesis de esa complejidad al menos doble de la obra de Pizarnik: un registro hiperculto e hipercuidado para la escritura de sus poemas "publicables" y un registro que podríamos llamar *deslenguado* para los "impublicables", con una violencia y una voluntad paródica cercana a la de Osvaldo Lamborghini, y que resulta asombroso a la luz del aquel primer registro. Este texto inédito hasta ahora logra una síntesis realmente llamativa donde se aúnan la pasión por la cita de las lecturas preferidas (Rimbaud, Kafka, Freud, Nietzsche, Éluard), el humor que hiere como un bisturí, el estallido experimental de los géneros (poesía en prosa, verso, diario, porno, autoparodia) y la tersura inigualable de algunas líneas de esa Pizarnik "publicable". Todo ello tramado con una despiadada crítica al mal psicoanálisis post–Freud en la que surgen lapidarias iluminaciones: esa apuesta a la visibilidad del deseo *gay* francamente valiente, y esa asimilación deslumbrante de la belleza verbal de la psicoterapia con el suicidio.

Justo en el borde de esos textos autorreferenciales como el diario, donde cada uno de nosotros puede mirarse un poco en el espejo y al mismo tiempo permanecer shockeado por el asombro ante una estimulante extrañeza estética ("Soy una perra a pesar de Hegel"), este texto y esta escritura llaman la atención sobre cuánto quedaba por hacer aún en la obra de Pizarnik. Ni combinatoria ni palabra terminada, esta *Poesía completa* desmiente esas ambiguas críticas que la han perseguido como un cortejo circense. Pareciera que la única y más alta justicia que merece esta obra (y que la mayoría de la crítica que la comenta parece ignorar) es ser realmente objeto de esa inteligente y aguda práctica que pedía impacientemente el propio Osvaldo Lamborghini: "¡Lean, che!". ♣